

Sonderdruck aus:

AUFGANG

Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik

Band 3

Kind und Spiel

Herausgegeben von

José Sánchez de Murillo und Martin Thurner

Mit Beiträgen von

Chris Bezzel, Anton Bierl, Eugen Biser, Gisela Dischner, Reinhard Falter, Ezequiel García Rojo, Wolfgang L. Gombócz, Giovanni Grandi, Rüdiger Haas, Walter Haug, Joachim Heil, Karin Hutflötz, Josefa und Maranatha, Thomas Krenski, Christian Lenze, Otto Ludwig, Hubertus Lutterbach, Friedemann Maurer, Friederike Mayröcker, Zubin Mehta, Peter Nitschke, Renate Potjan, Edgar B. Pusch, Rita del Río, Renate M. Romor, Alessandro Salice, José Sánchez de Murillo, Francisco Javier Sancho Fermín, Erdmut J. Schädel, Holger Schmid, Hermann Schmitz, Theo Stammen, Ingrid Strohschneider-Kohrs, Martin Thurner, Marisa Vadillo und anderen

© 2006

Verlag W. Kohlhammer

Anton Bierl

Tragödie als Spiel und das Satyrspiel

Die Geburt des griechischen Theaters aus dem Geiste des Chortanzes und seines Gottes Dionysos

Die griechische Tragödie hat auf den ersten Blick kaum etwas mit der Vorstellung eines Spiels zu tun. Überall finden sich grauenhafte Ereignisse. Exzessive Gewalt, Schrecken, Geschlechterfluch und Mord prägen diese Gattung. Offenbar, soweit wir wenigstens Aristoteles Glauben schenken dürfen, war dies in einer früheren Phase anders.

Der Ursprung der Tragödie, das ‚Satyrhafte‘ und der Dithyrambos

Im vierten Kapitel der *Poetik* äußert er sich zum Ursprung der Tragödie wie folgt:

Sie hatte ursprünglich aus Improvisationen bestanden (sie selbst und die Komödie: sie selbst von Seiten derer, die den Dithyrambos, die Komödie von Seiten derer, die die Phallos-Unzüge, wie sie noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind, anführten); sie dehnte sich dann allmählich aus, wobei man verbesserte, was bei ihr zum Vorschein kam, und machte viele Veränderungen durch. Ihre Entwicklung hörte auf, sobald sie ihre eigentliche Natur verwirklicht hatte. (Aristot. *Poet.* 1449a9-15, übers. Manfred Fuhrmann)

Und er fährt fort:

Was ferner die Größe betrifft, so gelangte die Tragödie aus kleinen Geschichten und einer auf Lachen zielenden Redeweise – sie war ja aus dem Satyrischen hervorgegangen – erst spät zu Feierlichkeit, und hinsichtlich des Versmaßes ersetzte der jambische Trimeter den trochäischen Tetrameter. Denn zunächst hatte man den Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrspielartig war und dem Tanze näher stand; als aber der gesprochene Dialog aufkam, wies die Natur selbst auf das geeignete Versmaß. (Aristot. *Poet.* 1449a19-24, übers. Manfred Fuhrmann)

Im Einklang mit seinen Vorstellungen zur Entelechie sagt Aristoteles also, dass die Tragödie, bevor sie ihre eigentliche Vollendung fand, ursprünglich mit dem Dithyrambos und dem ‚Satyrhaften‘ (σατυρικόν *satyrikon*) zu tun hatte, das offensichtlich nicht mit der nachträglich um 500 v. Chr. in den dionysischen Wettbewerb integrierten Gattung des von Pratinas erfundenen Satyrspiels identisch ist. Erst allmählich entwickelte sich die Tragödie als eigenes Genre zu einer ersten Form längeren Zuschnitts. Das ‚Satyrhafte‘ dagegen zeichnete sich durch eine heiter-lächerliche Diktion und einen anderen

Rhythmus aus, nämlich den trochäischen Tetrameter, der zum Ausdruck des ihm eigentümlichen Tanzhaften geeignet war.

Aus Aristoteles und den erhaltenen Dramen geht deutlich hervor, dass der Chor das zentrale Element ausmacht. Dieser besteht aus Gesang und Tanz mit begleitender Flötenmusik. Tanz ist meist etwas Leicht-Beschwingtes und dadurch eher ein auf das Lachen und die Freude abzielendes kulturelles Ausdrucksmedium. In der Frühphase scheint ein Drama ein heiteres Spiel oder eine kleinere lustige Darbietung gewesen zu sein. Ein Chor präsentierte sich ohne Bezug auf größere, außerhalb des Dionysischen gelegene mythische Inhalte sowie ohne Kommentierung und Anführung paradigmatischer sagenhafter Parallelfälle hauptsächlich in kultischer Selbstzweckhaftigkeit. In einer eher Lachen erregenden *performance* verwies er dabei deutlich auf das eigene aktuelle rituelle Tun des Singens und Tanzens zu Ehren des Dionysos. Die Akteure verkörperten offenbar die sein Gefolge bildenden Satyrn, hybrid-phantastische Mischwesen aus Tier und Mensch, deren ganzes Äußeres, Bewegungsablauf und Handeln in der unkoordinierten Zusammenstellung nicht zusammenpassender Züge Heiterkeit auslöste. Zum Teil bedienten sie sich wohl chorischer Formen des Dithyrambos, einer Gattung ebenfalls ganz im Dienste des Gottes Dionysos, die sich durch überzogene Erhabenheit auszeichnete. Dadurch entstand eine noch größere Inkompatibilität zwischen den Akteuren, ihren wilden Bewegungen und ihrer hochtrabenden Diktion. Dieses groteske Spiel scheint sich dann schließlich zu der Sondergattung der ernsten, auf höhere Ausdrucksweisen ausgerichteten Tragödie ausdifferenziert zu haben, wobei die Bezeichnung ‚Bocksgesang‘ (τραγῳδία) noch auf den ursprünglichen Satyrzustand verweist. Wir wissen, dass Arion unter der Regentschaft des Tyrannen Periander (ca. 625–600 v. Chr.) in Korinth Satyr-Dithyramben aufgeführt und benannt hat.¹ Die auf der Peloponnes blühende Choreutik dorischen Dialekts wurde erst viel später mit den attischen Redepartien in iambischen Trimetern kombiniert, deren Rhythmus dem Duktus der gesprochenen Sprache nahekommt. Dithyrambenaufführungen gehörten ab 509/8 v. Chr. zum offiziellen Programm des Wettbewerbs (ἀγὼν *agon*) der Großen Dionysien in Athen. Noch am Nachmittag des ersten Haupttages wurden zwanzig solche aus je fünfzig Tänzern bestehende Rundchöre ebenfalls zu Ehren des Dionysos aufgeführt, wobei jede der zehn attischen Phylen jeweils einen Chor von Epheben und von erwachsenen Männern stellte. Für eine Frühform der Tragödie wurde bereits in den unter Peisistratos um ca. 534 v. Chr. institutionalisierten Großen Dionysien ein *agon* eingerichtet. Die Komödie wurde erst 486 v. Chr. in das Fest aufgenommen. Im Laufe dieses halben Jahrhunderts fand die Tragödie spätestens mit Aischylos allmählich zu ihrer bekannten strengen Beschaffenheit. Sogar bei Aischylos hat der Chor zunächst noch eine vorrangige Rolle. Dann nimmt seine Bedeutung bis zum Ende des fünften Jahrhunderts langsam ab. Das griechische Drama, selbst die Tragödie, hat demnach auf tieferer Ebe-

¹ Hdt. I, 23; Suda, s. v. Arion. Vgl. dazu Joachim LAFACZ, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 2003, 51–64.

ne sehr wohl mit dem Spiel zu tun, das sich in performativer Hinsicht, im Chorischen, in Phänomenen des ‚Spiels im Spiel‘ und in einer experimentellen Poetik, die alle bestehenden Diskurse der Polis verarbeitet, äußert.²

Komos, Tanz und Spiel

Die beschriebenen Ursprungszusammenhänge haben lange Zeit für Unruhe gesorgt. Die Tragödie, das hehre Bildungsgut der alten Griechen, wurde letztlich in ihrer Wurzel zu einer rituellen *performance* degradiert. Daher neigte eine idealistisch geprägte Gräzistik dazu, diesbezügliche Informationen als Vorgeschichte auszuklammern, um sich die entwickelte Tragödie als von solchen rituellen Anfängen vollkommen geläuterte Form zu bewahren. Unter dem Einfluss der Romantik wurde umgekehrt die Suche nach dem Ursprung zum eigentlichen wissenschaftlichen Lieblingsthema, das sich freilich trotz aller Versuche nie wirklich lösen ließ.

Der Basler Gräzist Friedrich Nietzsche hat in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) die Zentralität von Dionysos, Chor und Satyrn, wenn auch in idiosynkratischer Weise in Verbindung mit Musikentwicklungen seiner Zeit, für die Bestimmung des Wesens der erhaltenen Tragödie fruchtbar gemacht.³ Obwohl er von der Zunft der Philologen dafür heftig geschmäht worden ist, hat er die Erkenntnisse der neuesten Tragödien- und Dramenforschung in genialer Weitsicht vorweggenommen. Erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts bemüht man sich erneut, die Rolle des Dionysos und die Funktion des Dionysischen im Drama zu verstehen. In Übernahme moderner Literaturtheorie gelangt man dabei zur Erkenntnis, dass Erwähnungen des Theatergottes mit chorischer Selbstreferentialität und Metatheatralität zu tun haben. Selbst konnte ich in meiner Dissertation *Dionysos und die griechische Tragödie* hierzu einiges beitragen.⁴ In einem weiteren Buch nahm ich die Bedeutung des Chorischen sowie die Ritualität und Performativität des Dramas in den Blick.⁵ Darin habe ich in einem kurzen Kapitel bereits das

² Vgl. dazu aus moderner Perspektive Christoph MENKE, *Tragödie und Spiel*, in: Akzente 43/1 (1996) 210–225 und DERS., *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt 2005.

³ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, III.1, Berlin/New York 1972, 17–152, hier Kap. 6–10. Vgl. dazu Barbara VON REIBNITZ, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1–12)*, Stuttgart/Weimar 1992, 173–279.

⁴ Anton F. H. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚meta-theatralische‘ Aspekte im Text*, Tübingen 1991, bes. 111–218.

⁵ Anton BIERL, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes’ *Thesmophoriazusen* und der Phalloslieder fr. 851 PMG), München/Leipzig 2001.

Verhältnis von Spiel, Kind und Komödie behandelt.⁶ Ich versuche im Folgenden einige wichtige Aspekte zusammenzufassen und die Perspektive auf das Satyrspiel zu erweitern.

Das Drama scheint aus einem freudigen Umzug zum Teil auch dithyrambischer Satyrn und anderer dionysisch verkleideter Wesen hervorgegangen zu sein. Ein solches ursprüngliches Schwarmlied (κῶμος *komos*) war wahrscheinlich dem aristotelischen ‚Satyrhaften‘ (σατυρικόν *satyrikon*) sehr nahe. Die Alte Komödie bezieht als ‚Lied des *komos*‘ (κῶμοδία *kom-odia*) davon ihren Namen, was auf den direkten genetischen Zusammenhang verweist. Ausgelassenheit, Essen, Trinken, phallische Sexualität sowie der interne Bezug auf das aktuelle Tun, das Tanzen, Singen und die rituelle Feier stehen im *komos* im Vordergrund.⁷ Als Beispiele solcher selbstbezogener dionysischer Lieder heiteren Zuschnitts finden sich die beiden von Athenaios überlieferten Fragmente des Semos (fr. 851a und b *PMG*), die immer wieder für die komische Ursprungsfrage herangezogen wurden. Ich habe diese phallischen Weisen ausführlich als autoreferentiellen kulturellen Diskurs im Sinne einer dichten Beschreibung zum Thema Dionysos sowie ‚Wein, Weib und Gesang‘ behandelt.⁸ Im *komos* kehrt man konzeptionell in den Zustand der Kindheit zurück, besonders an die krisenhafte Schwelle des Erwachsenwerdens. In diesem Status des transitorischen Dazwischens übertreten die Akteure alle Normen und Konventionen. Satyrn versinnbildlichen durch ihr Bocksein (τραγίζειν *tragi-zeîn*) den Knaben im Stimmbruch sowie überhaupt den totalen Umbruch eines vorübergehenden Andersseins.⁹ Sie sind häufig als Jugendliche oder Kinder im Spiel gekennzeichnet, die ausgelassen tanzen, hopsen und springen. Wie Pubertierende handeln sie immer und überall unstimmig, widersinnig und unpassend. Gerade das Satyrspiel und Vasen, die Satyrscenen abbilden, verarbeiten häufig Themen der Kindheit. Mit Vorliebe werden Götter und Heroen im Kindesalter dargestellt, die Satyrn in ihrer typisch abstrusen Weise pflegen und erziehen.

Chortanz (χορεία *choreia*) hat im Griechischen durchweg mit Erziehung (παίδεια *paideia*), der Einführung in die Werte und Normen einer Gesellschaft, zu tun. Komastische Chöre sind gewissermaßen eine markierte symbolische Inszenierung einer Anti-*paideia*, die sich im Körpertanz äußert. Das Lächerliche, Freudig-Heitere tritt in den entwickelten Tragödien ganz in den Hintergrund. Der Verlust des Dionysischen ist nur ein vermeintlicher, da der Gott sich in seinen gegenstrebigem Spannungen anders manifestiert.¹⁰ Zur

⁶ Ebd. 86-96.

⁷ Vgl. Susan Guettel COLE, *Procession and Celebration at the Dionysia*, in: Ruth Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993, 25-38 und Sarah PEIRCE, *Death, Revelry, and Thysia*, in: *Classical Antiquity* 12 (1993) 219-266.

⁸ BIERL, *Chor* (Anm. 5) 300-350.

⁹ John J. WINKLER, *The Ephebes' Song: Tragöidia and Polis*, in: John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990, 20-62.

¹⁰ Zu Dionysos vgl. u. a. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 13-20 (mit viel Literatur).

Kompensation, so wenigstens die antike Theorie,¹¹ hat man das Satyrspiel um ca. 500 v. Chr. in den *agon* eingeführt und die Trilogie von drei im Plot zusammenhängenden Tragödien mit diesem zu einer Tetralogie verbunden. Entscheidend ist, dass das institutionalisierte Satyrspiel das urtümlich ‚Satyrhafte‘ (σατυρικόν *satyrikon*), von dem Aristoteles sprach, dramatisch ausformt, selbst wenn hier weiterhin eine komplexe Handlung mit durchgehender Illusion aufgrund der zahlreichen Selbstverweise und Brüche unterentwickelt bleibt. Es scheint allerdings im ziemlich tänzerisch gehaltenen Satyrspiel gar nicht ausschließlich um die Gestaltung origineller und singulärer Plots zu gehen. Denn allein durch den immer identischen dionysischen Satyrchor haben wir eine rituelle Poetik der Variation ähnlicher Motive in stets neuen mythischen Konfigurationen vorliegen. Der Chor bleibt hier besonders zentral, alles andere ist Zugabe, aus der witzig-inkompatibles Spiel hervorgeht. Entscheidend ist der Aufführungszusammenhang mit der Tragödie: Die nämlichen Dichter, Schauspieler und Choreuten, die gerade jeweils für die drei Tragödien verantwortlich zeichneten, übernehmen also dieses vierte Stück, das im Sinne einer leichteren Muse in bestimmter Nähe zum Stoff der Tragödien den jeweiligen Abschluss eines Wettkampftages an den Großen Dionysien bildete. Insgesamt drei solche Tage mit jeweils vier Stücken waren angesetzt. Man muss sich also vorstellen: Die Akteure, die den Chor des *Agamemnon*, der *Choephoren* und der *Eumeniden* im hochdramatischen und gewaltexzessiven Tragödienzyklus der *Orestie* stellten, schlüpfen im dazugehörigen Satyrspiel *Proteus* in die Maske der dionysischen Satyrn.

Der Peripatetiker Demetrios (*de elocutione* 3, 169) definiert das Satyrspiel treffend als „spielerisch-scherzende Tragödie“ (τραγῳδία παίζουσα *tragodia paizousa*). Im verdeutlichenden attributiven Partizip steckt, was bisher noch kaum gesehen wurde, auch παῖς (*pais* – ‚Kind‘) und eine Referenz auf das für die Satyrn wie für die Kinder besonders charakteristische Bewegungspotential. Platon verbindet in einem Sprachspiel χαρά (*chara* – ‚Freude‘) mit χορός (*choros* – ‚Chor‘). Infantile Freude und Heiterkeit sind offenbar für jegliche Form performativer χορεία (*choreia*) konstitutiv, die nicht allzu sehr den Zwängen einer fiktionalen Handlung ausgesetzt ist, sondern eher selbstzweckhaft abläuft.¹² Der Chortanz ist in der Komödie wie auch im Satyrspiel weitgehend ursprüngliches ‚Spiel‘. Schon seit Homer dient das griechische Verbum παίζειν (*paizeîn* – ‚spielen‘) als Synonym für unbeschwertes, fröhliches Tanzen.¹³ Das Verbum leitet sich natürlich von παῖς (*pais*) ab und bedeutet zu-

¹¹ Zenob. 5, 40; Plut. *Symp. Quaest.* 1, 1, 5; Suda, s. v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον; vgl. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 5-8.

¹² Vgl. Plat. *Leg.* 654a; die Götter hätten den Menschen die Chöre geschenkt und sie entsprechend einer Volksetymologie nach χαρά (‚Freude‘) χορούς benannt (... χορούς τε ὀνομασμένοι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμμετον ὄνομα).

¹³ Vom anmutigen Ballspiel der phaiakischen Mädchen, das an einen Tanz gemahnt, bis zu Chorliedern des Dramas wird παίζειν als Verbum für den Tanz verwendet. Vgl. u. a. Hom. *Od.* 6, 100; 8, 251; 23, 134 und 147; *Hom. Hymn.* 2, 425 und 5, 120; Hes. *Scut.* 277; Pind. *Ol.* 1, 16 und 13, 86; Ion fr. 27, 7-8 W.; Ar. *Av.* 660, *Thesm.* 947, 983, 1227-1228, *Lys.*

nächst soviel wie ‚Kind-Sein‘. Einfacher Tanz im griechischen Drama, insbesondere im Satyrspiel und in der Komödie, ist also gewissermaßen ein ‚Kinderspiel‘. Die Choreuten agieren also wie ‚Kinder‘ im Spiel.¹⁴ Im Fallenlassen, Zerstören und Neuzusammensetzen ihrer Umwelt lernen Kinder ebenso wie Menschen, die sich vorübergehend in der Mimesis dionysischer, komischer Hybridwesen wie der Satyrn in den Zustand des Dazwischens zurückversetzen, mit den Grenzen ihres Erfahrungshorizonts zu experimentieren.¹⁵ Diese kreative Funktion des chaotischen Kombinierens im Spiel des Kindes verdeutlicht der folgende Aphorismus des Heraklit (fr. 52 DK): „Die Zeit ein Kind – ein Kind beim Brettspiel; ein Kind sitzt auf dem Throne.“ (übers. Bruno Snell)

Demetrios’ Bestimmung zielt vor allem auch auf das Heitere, das, wie Aristoteles zeigt, für den Tanz konstitutiv zu sein scheint. Die entwickelte Tragödie als weitgehend ernste Form besitzt diesen spielenden Charakter kaum mehr, selbst wenn das Spielerische – dann freilich in anderer Weise – auch dort immer wieder zum Vorschein kommen kann.¹⁶

Wie leitet griechisches Denken später den Chortanz aus dem ausgelassenen Kinderspiel her? In einem Ausflug in die kulturelle Anthropologie erklärt Platon in den *Gesetzen* (*Nomoi*) den Chortanz aus dem Trieb eines jeglichen Lebewesens zu springen und zu tollen (673c-d); vor allem die Kinder könnten nicht stillhalten (653d-e). Den Ausgangspunkt des Tanzes sieht der Philosoph also im Bewegungsdrang und im beruhigenden Wiegen der Säuglinge, selbst bereits im Mutterleib. Nach der homöostatischen Vorstellung kann die innere

1313, *Ran.* 318-320, 333, 388, 392, 407b, 415, 452; Autocrates fr. 1, Iff. K.-A.; zu ἐμπαιζειν vgl. Eur. *Ba.* 866; zu συμπαίζειν vgl. Soph. *OT* 1109, Ar. *Pax* 816-817, Av. 1098, *Thesm.* 975 und Men. *Epitr.* 478. Vgl. Steven H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore/London 1993, 1, 33-43, 67, 71, 80, 251 und Albert HENRICHs, *„Warum soll ich denn tanzen?“ Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie* (Lectio Teubneriana 4), Stuttgart/Leipzig 1996, 35-38. Vgl. zudem die frühe Inschrift auf der Weinkanne (Athen, Nationalmuseum 192) des Dipylon-Meisters *IG* I¹ 919 = *CEG* 432: ὅς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει, τοῦ τῷδε ΚΑΙΜΙΝ („Wer jetzt von allen Tänzern am ausgelassensten spielt, dem gehört diese [Kanne]“).

¹⁴ Günther LOHR, *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen 1986, 63-68 spricht vom ‚komischen Sturz‘, der für die komische Gattung konstitutiv sei, und verbindet diese Form mit einer Regression in den Zustand frühester Kindheit; vom Überlich begehbe man sich gewissermaßen kurzfristig zu einem kollektiven Es als einem Ort des Verdrängten, wobei Lachen „Symbol und Praxis der frühesten Aneignung der Welt“ sei (65).

¹⁵ Zum Kind-Status von Satyrn vgl. François LISSARRAGUE, *On the Wildness of Satyrs*, in: Thomas H. Carpenter, Christopher A. Faraone (Hrsg.), *Masks of Dionysus*, Ithaca/London 1993, 207-220, hier 219; zum Experimentieren mit Grenzen im Spiel vgl. Klaus-Peter KÖPPING, *Introduction: The Ludic as Creative Disorder: Framing, De-framing and Boundary Crossing*, in: Ders. (Hrsg.), *The Games of Gods and Man. Essays in Play and Performance*, Hamburg 1997, 1-39.

¹⁶ Vgl. Bernd SEDENSTICKER, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.

Unruhe durch Bewegung überwunden werden (789e-791d). Dieses Modell wird dann auf die Erwachsenen übertragen, die im Ritual als ‚Spielzeug‘ (παίγνιον *paignion* 803c; vgl. 644d-e) der Götter gesehen werden. Die Götter haben den Menschen den Tanz und die Feste als Ausgleich und Erholung vom Alltag und als Kompensation für die innere Unruhe (653c-d) gegeben. Umgekehrt verstehen die Menschen den Chortanz als Opfer für die Götter (791a); im Spiel und Tanz werden sie die Gunst der Götter erlangen (803e).

Spiel und Tanz haben die Eigenschaft des „So-als-ob“ gemeinsam.¹⁷ Neben die eigene Identität setzt man eine zweite Gegenwärtigkeit, in der man so tut, als ob man ein anderer wäre. Ausschlaggebend ist also die Mimesis, die ursprünglich im Bereich der Musik und des rituellen Tanzes angesiedelt ist.¹⁸ In einer performativen Kultur der mündlichen Kommunikation und Vermittlung kann man sich in diesen markierten Ausdrucksformen mit dem Anderen einlassen, es reinszenieren und reaktualisieren. Spielen ist also eine kreative und zugleich destabilisierende Tätigkeit.¹⁹

Platon nimmt in den *Gesetzen* ferner eine Unterscheidung in Tänze vor, die schönere Körper in würdiger Weise und hässlichere in gemeiner Weise nachbilden (814e). Die erste, ernste Gruppe untergliedert er wiederum in eine friedliche und kriegerische ὀρχησις (*orchesis*), zur letzteren, bedenklichen Kategorie scheint er die bakchischen und andere Tänze zu zählen, in denen die Akteure im Rausch als Nymphen, Pane, Silene und Satyrn Reinigungen und Weihungen begehen (815c). Komische, ekstatische und bakchische Tänze und Chöre bilden eine Art Ausnahme und Abkehr von der positiven Norm. Die dort vorkommenden derb-sexuellen Bewegungen überschreiten die Werte der zivilisierten Gemeinschaft. Daher sollten diese lächerlichen und vulgären Tanzfiguren nicht von Vollbürgern ausgeführt werden. Den Bürgern wird freilich empfohlen, sich solche Anti-Tänze wenigstens anzusehen und als Kontrastprogramm zum Kodex ehrenwerten Verhaltens kennenzulernen (816d-e).

Ebenso ist im griechischen Drama, das sich Chortänze der Lebenswelt sowie der Chorlyrik einverleibt, die Welt in der eigentlichen Handlung dionysisch verzerrt. In der Tragödie ist der Blickwinkel ein erhabener. Tod und Leid in einer königlichen Familie bestimmen das Geschehen. Opfer und Ritus im Allgemeinen sind meist im Einklang mit dem tragischen Plot ins Schreckliche pervertiert. Der Gemeindechor ist aber selten direkt an diesen Grausamkeiten

¹⁷ Zum ‚as if‘ vgl. Walter BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979, 57 und DERS., *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*, München 1998, 20.

¹⁸ Hermann KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, bes. 119-121.

¹⁹ Johan Huizinga übertrug sein Spielkonzept ebenso auf künstlerisch-musische Ausdrucksformen; vgl. Johan HUIZINGA, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 1987 (1938), 133: „Poesis ist eine Spielfunktion.“ Zur Dichtung 133-160, zur Kunst 173-189, bes. zum Tanz 180-181 („Der Tanz ist reines Spiel“). Zur Relation zwischen Spiel und komischem Theater vgl. LOHR (Anm. 14) 18-24 und Wolfgang BRAUNGART, *Ritual und Literatur*, Tübingen 1996, 225-233.

beteiligt. Beispielsweise wird gerade das das äußere Ritual konstituierende Opfer so entstellt, dass ein Mensch darin entsetzlich zerstückelt wird. In der Komödie sowie im Satyrspiel hingegen geschieht die Deformation eher, indem man eine niedere Perspektive des Lächerlichen und Grotesken einnimmt. Der Chor hat hier entscheidenden Anteil daran. Im Satyrspiel stellt der Chor der Satyrn die feststehende und immerwährende Verankerung im Dionysoskult dar. Hier bildet die Tanzgruppe stets das gleiche Kollektiv des ‚wildes Mannes‘, der in die vom Es bestimmte Infantilität zurückfällt.²⁰ In zugespitzter Verwendung der berühmten Titel von Johan Huizinga und Walter Burkert könnte man schließlich die Formulierung prägen: Der Mensch in der Komödie und im Satyrspiel ist der ‚Homo ludens‘, in der Tragödie der ‚Homo necans‘.²¹

Chorische Selbstreferenz, Dionysos und das Satyrspiel

Im Folgenden will ich die Dimension des Spiels aus dem Blickwinkel der chorischen Selbstreferenzen beleuchten. Durch diese direkten Verweise von Seiten des Chors auf sein aktuelles Tun kann das Drama die dionysisch-rituelle Dimension einblenden, die sonst verloren zu gehen droht. Vor allem kann der Chor an solchen Stellen wie ein *shifter* von seiner Verankerung im Spielgeschehen in seine performative Instanz als Bürgerchor hinübergleiten, der im Hier und Jetzt, also in der *orchestra* des Dionysostheaters zu Athen, Dionysos mit Tänzen verehrt.²² Im Satyrspiel und in spezifisch dionysischen Stücken, wie zum Beispiel in den *Bakchen* des Euripides, erreicht man diesen Bezug zum institutionellen Rahmen relativ leicht. Da Dionysos als Theatergott im Kontext der Aufführung gern mit bühnenspezifischen Gesichtspunkten verbunden wird, kann durch den metatheatralen Verweis auf die eigene Performanz der Zusammenhang zwischen Innen und Außen gefestigt werden. Dem für das Drama so zentralen Chor gelingt dies vor allem durch Autoreferenzen auf seinen Tanz im Rahmen des Dionysoskults und durch chorische Projektionen im Kontext des Mythos.²³ Wenn dionysische Kollektive wie Satyrn oder Mänaden den Chor bilden, glückt die Stärkung der rituellen Einheitserfahrung in besonderem Maße. Oder anders ausgedrückt: Im Theater manifestiert sich Dionysos spezifisch in seiner Qualität als Gott des Chortanzes.²⁴

²⁰ Vgl. dazu Angelo BRELICH, *Aristofane: commedia e religione*, in: Marcel Detienne (Hrsg.), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma/Bari 1982, 103-118, hier 111-112, der in Anlehnung an Aristot. *Poet.* 1448a und 1449a (vgl. auch Plat. *Leg.* 814c) die Tragödie mit dem Übermenschlichen, die Komödie mit dem Subhumanen verbindet.

²¹ Vgl. HUIZINGA (Anm. 19) und Walter BURKERT, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York 1997.

²² BIERL, *Chor* (Anm. 5) 38-45 und *passim*.

²³ Vgl. Albert HENRICHs, *„Why Should I Dance?“: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, in: *Arion* 3rd series 3.1 (Fall 1994/Winter 1995) 56-111, bes. 68, 73, 75, 78, 88, 90.

²⁴ BIERL, *Dionysos* (Anm. 4); HENRICHs, *Warum* (Anm. 13).

Im Falle der seriösen, als Gattung entwickelten Tragödie gibt es Einzelfälle, wo der Chor trotz Einbindung in schreckliche Ereignisse auf sein heiteres Hüpfen und Springen verweist. Hier sind vor allem die sophokleischen *hyporchemata* zu nennen.²⁵ In solchen im Nachhinein unangebrachten Jubelliedern könnte man generell von einer nahezu unüberbrückbaren Spannung zwischen der tragisch-dramatischen Rolle der Choreuten und ihrer Funktion als freudige Tänzer in der *orchestra* sprechen.²⁶ Aus der entwicklungsgeschichtlichen Warte mag diese Ansicht durchaus richtig sein. Allerdings ist die Eingliederung des Tanzrituals in den tragischen Plot schon so weit fortgeschritten, dass das Aufbrechen dieses inneren Widerspruchs nicht einen unvermeidlichen Mangel darstellt, sondern vom tragischen Dichter bewusst gesucht wird. Andernfalls bestünde die Gefahr, dass die rituelle Aufführung ausschließlich hinter einer dramatischen ‚Illusion‘ verborgen bliebe, was zur Folge hätte, dass ein Teil der performativen Sprachhandlung misslänge. Der Chor soll ja auch als Bürgerensemble der Festgemeinde Athen in einer rituellen Darbietung zu Ehren des Gottes Dionysos den Sieg im Tanzlied-*agon* davontragen. Zudem schafft es der tragische Dichter, mit solchen Fügungen die spezifische Ambivalenz der dionysischen Stimmung nachzuempfinden und dramaturgisch zum Spannungsaufbau einzusetzen.²⁷

Die Erforschung der selbstbezüglichen Dimension vermag den eigentlichen Spielcharakter des dramatischen Chors, speziell in der Komödie und im Satyrspiel, zu unterstreichen. Aufgrund falscher Vorannahmen, dass nämlich solche Autoreferenzen in der Tragödie aufgrund einer angeblich immer geschlossenen Illusion im Gegensatz zur Komödie nicht vorkommen, hat man ihre Präsenz ebenso im Satyrspiel bis vor kurzem vehement bestritten. Erst durch die Verdeutlichung dieses Aspekts in der Tragödie und Alten Komödie²⁸ wird das

²⁵ Vgl. bes. Soph. *Trach.* 205-221; vgl. dazu Bierl, *Dionysos* (Anm. 4) 135-137 und HENRICHs, *Why* (Anm. 23) 79-84; die selbstreferentielle, bewegte und orgiastische Chorsprache erinnert an die anderen sophokleischen *hyporchemata*. Vgl. Vittorio DE FALCO, *Osservazioni sull'iporchema in Sofocle*, in: Ders. (Hrsg.), *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958, 56-88, bes. 60-63, und BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 126-127. Solche an außerdramatische *hyporchemata* angelehnte *Astrophai* sind also sehr schnelle, stark mimetische und expressive Choreinlagen, in denen sich die Handlung der fiktionalen Ebene mit der äußeren Kommunikationssituation eng verbindet.

²⁶ HENRICHs, *Why* (Anm. 23) bes. 73. Die chorische Projektion betrachtet er zu Recht als Mittel, diese Kluft zu überwinden.

²⁷ BIERL, *Chor* (Anm. 5) 85-86 und BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 124-218, 224-225.

²⁸ Zur Tragödie vgl. Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982 (expanded edition with a new afterword by the author, 1997), 215-271; BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 111-218; HENRICHs, *Why* (Anm. 23); Mark RINGER, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill 1998; Gregory W. DOBROV, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001; zur Komödie vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) bes. 37-86.

Phänomen, das hier aufgrund des dionysischen Charakters des Chors so offen zu Tage tritt, nun auch endlich im Satyrspiel analysiert.²⁹

Das *hyporchema* des Pratinas

Wie die chorische Selbstreferenz in Verbindung mit der spezifischen Einbettung in einen rein dionysischen Kontext funktioniert, der durch weitere rituelle Verweise verstärkt wird, lässt sich schön am Beispiel eines in der Zuweisung zum Satyrspiel höchst umstrittenen Fragments, des sogenannten *hyporchema* des Pratinas von Phleius (*TrGF* I 4 F 3) zeigen. Nach dem byzantinischen Lexikon der Suda, unter dem Eintrag ‚Pratinas‘, ist er der Begründer des Satyrspiels, also der neuen Gattung, die aufgrund von Protesten, dass die entwickelte Tragödie den Bezug zu Dionysos verloren habe, um 500 v.Chr. offiziell in den tragischen *agon* eingeführt worden ist.³⁰ Er scheint kurz vor 467 v.Chr. gestorben zu sein. Das neue Bewusstsein über performative und deiktische Phänomene sowie den besonderen Spielcharakter, der das paradox-ambivalente dionysische Potential der Satyrn, nämlich Auflösung der Ordnung bei gleichzeitiger Bestätigung, zum Ausdruck bringt, macht die Zugehörigkeit dieses Fragments zum Satyrspiel – und nicht zum Dithyrambos, wie manche Interpreten glauben, – sehr wahrscheinlich.³¹ Das evidente Vorhandensein von

²⁹ Pat E. EASTERLING, *A Show for Dionysus*, in: Dies. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 36–53, hier 42–44; BIERL, *Chor* (Anm. 5) 64–86, bes. 76–79; Maarit KAIMIO et al., *Metatheatricality in the Greek Satyr-Play*, in: *Arctos* 35 (2001) 35–78.

³⁰ Zum Sprichwort οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον („Nichts mit Dionysos“) vgl. Zenob. 5, 40; Suda, s. v.; vgl. Plut. *Symp. Quaest.* 1, 1, 5; zu den Zusammenhängen vgl. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 6–8.

³¹ Zur umstrittenen Gattungszugehörigkeit gibt Ervin ROOS, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund 1951, 209–235, bes. 209 Anm. 3 und 232 Anm. 1 einen Überblick der Literatur bis 1950; zur Forschung bis 2003 vgl. Paolo CIPOLLA, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam 2003, 62–77, bes. 62 Anm. 93; zum Satyrspiel zugehörig: u. a. Heathcote William GARROD, *The Hyporcheme of Pratinas*, in: *Classical Review* 34 (1920) 129–136; Max POHLENZ, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, in: *Kleine Schriften II*, Hildesheim 1965, 473–496 (zuerst in: *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse* [1927] 298–321); Antonio MELERO, *El hiporquema de Prátinas y la dicción satírica*, in: Juan Antonio López-Férez (Hrsg.), *Estudios actuales sobre textos griegos*, Madrid 1991, 75–87; Pierre VOELKE, *Un théâtre à la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001, 117–125; KAIMIO et al. (Anm. 29) 35–36, 51–53 (mit Reserven und ohne eindeutige Festlegung) und Giovan Battista D'ALESSIO, ἦν ἰδού: ecce satyri. L'„*hyporchema*“ di Pratina. Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali, erscheint in: Franca Perusino (Hrsg.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca* (Acta des gleichnamigen Seminario di Studi, Urbino, 21.–23. Sept. 2005) (ich beziehe mich hier nur auf den Vortrag). Zum Dithyrambos: Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Sappho*

Satyrn lässt höchstens noch den prädramatischen Zustand eines Satyr-Dithyrambos oder frühen Satyrspiels um 500 v.Chr., das dithyrambische Einflüsse parodiert, als Möglichkeit offen.³² Manches spricht für die These, dass Pratinas erst relativ spät in seinem Leben dieses Lied für ein Satyrspiel komponierte, wobei er im rituellen Kontext des Dionysos den satyrhaften Rückfall zu den Ursprüngen nachahmte.

Was ist hier für ein Lärm? Was sollen diese Tänze hier?
Welch ein Übergriff kam auf den dionysischen,
vielumstampften Altar?
Mein, mein ist *Bromios*-Lärmender!
Ich muss laut singen, ich muss auf den Boden stampfen, 5
dabei über die Berge stürmen mit den Naiaden und
wie der Schwan ein
buntbefiedertes Lied aufführen.
Den Gesang hat die Muse Pieriens
als Königin eingesetzt: die Flöte 10
soll nur in zweiter Linie das Chorlied intonieren. (5)
Denn sie ist schließlich Dienerin.
Nur den Schwarmumzügen und den türaufbrechenden
Faustkämpfen junger weinschwerer Leute möge sie
Heerführerin sein. 15
Schlag die, die den Atem (10)
der bunten Wechselkröte besitzt.
Verbrenne den Halm, den Speichelverlierer,
den geschwätzigen Lauttöner, den, der gegen das Lied und den Rhythmus geht,
den Lohnarbeiter, geformt in seiner Gestalt mit dem Bohrer. 20
Schau her! Hier hast du eine heftige Bewegung mit der Rechten und dem Fuß. (15)

und Simonides. *Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913, 132–136, hier 133–134 (früher Dithyrambos des 6. Jh.); Bernhard ZIMMERMANN, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, in: *Museum Helveticum* 43 (1986) 145–154 (jungattischer Dithyrambos – unter Aufnahme von Gedanken von Hugh LLOYD-JONES, *Problems of Early Greek Tragedy. Pratinas and Phrynichus*, in: *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13 [1966] 11–33 [Nachdruck in: *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, 225–237]); Johan SCHLOEMANN, in: Ralf Krumeich et al. (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, 81–87, bes. 86; allgemein der Chorlyrik zugehörig, ohne den Dithyrambos auszuschließen: Michele NAPOLITANO, *Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in: Albio C. Cassio et al. (Hrsg.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei* (AION sez. filol.-lett., Quaderni 5), Napoli 2000, 111–155. CIPOLLA, 62–77 plädiert dezidiert für die melische Gattung des *hyporchema*.

³² Richard SEAFORD, *The „Hyporchema“ of Pratinas*, in: *Maia* 29/30 (1977/78) 81–94, bes. 92–94; er argumentiert selbst für ein Satyrspiel, das den frühen präpindarischen Dithyrambos des Lasos parodiert.

Thriambodithyrambos, efeubemählter Herr.
Los auf, höre meinen dorischen Chorgesang.³³

Aufgrund der fragmentarischen Überlieferung ist der Zusammenhang des Fragments nicht mehr exakt zu rekonstruieren. Ziemlich evident ist, auch wenn es neuerdings vermehrt hyperkritische Gegenstimmen gibt, dass wir uns im Kontext des Theaters befinden und das männliche Kollektiv hier aus Satyrn besteht.³⁴ Bisher nimmt man fast einhellig an, der zunächst angesprochene Lärm müsse von anderen Chorliedern stammen, in denen die Flötenbegleitung offenbar über das chorische Tun Überhand genommen hat. Es bleibt in einer solchen impliziten Interpretation einer musikalisch-poetologischen Gegenposition unklar, ob ein anderer Chor oder Halbchor von Satyrn so sein Lied anstimmte.³⁵ Aufgrund der deutlichen Worte des nun singenden Chorkollektivs könne man dieses Faktum nur ganz empört als Beleidigung gegenüber dem dionysischen Theateraltar,³⁶ um den der kyklische Tanz wie ein Dithyrambos zu Ehren des Gottes aufgeführt wird, empfinden. Auf dieser interpretatorischen Vorannahme beruhend kann man das Fragment wie folgt weiterlesen: Eine solche lärmende Tanztruppe habe, so die Meinung der Satyrn, die Konvention überschritten; als personifizierte Hybris sei sie auf die *orchestra* zugegriffen und habe das rituelle und heilige Zentrum entweiht. Die Choreuten würden gegen solche Angriffe Dionysos *Bromios*, den Lärmer, ganz plakativ

³³ Kolometrie nach ZIMMERMANN (Anm. 31) 147 und VOELKE (Anm. 31) 117-118, Zahlen in Klammern nach *TrGF* 1 4 F 3 und fr. 708 *PMG*. Vgl. dazu u. a. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 240-241; Bardo GAULY et al. (Hrsg.), *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Göttingen 1991, 50-53 und 272; Giorgio IERANÒ, *Il dithyrambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa/Roma 1997, 218-226 (mit der fraglichen, der männlichen Satyrnrolle [vgl. die maskuline Form des Partizips οὔμενον 6!]) nicht gerecht werden. Den Zuschreibung an die *Dymainai* des Pratinas. Der Titel verweist einerseits vielleicht auf eine der drei Phylen Spartas [*Dymanes*], andererseits werden nach Hesychios so auch die spartanischen Bakchantinnen benannt); SCHLOEMANN (Anm. 31) 81-87; NAPOLITANO (Anm. 31); CIPOLLA (Anm. 31) 52-77; VOELKE (Anm. 31) 117-125.

³⁴ Es ist *opinio communis*, dass hier ein Satyrchor spricht; dagegen nur WILAMOWITZ (Anm. 31) 134 Anm. 1; ZIMMERMANN (Anm. 31) 151-152; IERANÒ (Anm. 33) 220-221; NAPOLITANO (Anm. 31) bes. 112-113.

³⁵ Zur Präsenz von zwei Chören oder Halbchören vgl. die versammelten Stimmen bei VOELKE (Anm. 31) 121 Anm. 76. Man fühle sich dann an die agonistische Gewalt zwischen Halbchören in der Alten Komödie, etwa in der *Lysistrate*, erinnert.

³⁶ Zur θυμέλη (*thymele*) vgl. Walter BÜRKERT, *Griechische Tragödie und Opferritual*, in: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, 13-39, hier 19-20 und 34 Anm. 32 (ursprünglich: *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7 [1966] 87-121, hier 101-102). Sie war offenbar ein Podium, Tisch oder eine erhöhte Fläche (Pollux 4, 123) und wurde, wenn erforderlich, auch als Altar benutzt, auf dem Opfertiere geschlachtet wurden. Vielleicht agierte von hier aus der erste Schauspieler, ein Sänger oder der *aulos*-Spieler, von dem bei Pratinas so viel die Rede ist. Vgl. u. a. Rush REHM, *The Staging of Suppliant Plays*, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29 (1988) 263-307, hier 264-274, bes. 270-271.

für sich beanspruchen. Ihre rituelle Pflicht sei es, im Hier und Jetzt zu tanzen und sich in einer chorischen Projektion im Einklang mit ihrer Rolle in die dionysische Bergwelt zu katapultieren, wo Satyrn zusammen mit weiblichen Begleiterinnen ekstatisch die rituelle Schwärmerei (*oreibasia*) begehen.³⁷ Ihre Darbietung habe die Anmut des apollinischen Schwans, der variationenreich seine Stimme intonieren könne und dessen Federkleid ihren reichen Klang auch äußerlich abbilde. Die Muse habe eindeutig das gesungene Wort des Chores zum führenden Medium gemacht, die Flöte solle nur dienende Begleitung sein.

Im Gegensatz zu den meisten Interpreten, die einen Protest gegen einen anderen Chor oder Halbchor postulieren, vermute ich, dass der Chor hier durchgehend auf seine eigene *performance* rekurriert.³⁸ Auf der Grundlage der Einsicht in das ludische Wesen des Dionysos und seines Satyrngefolges sowie neuer Perspektiven von *deixis*, chorischer Selbstbezüglichkeit und performativer Spielzusammenhänge versuche ich einen ganz neuen Deutungsansatz wahrscheinlich zu machen. Ich bin überzeugt, dass sich die Satyrn vollständig auf ihr eigenes Tun in der *orchestra*, auf ihr Singen und Tanzen beziehen. Die Attacke richtet sich groteskerweise gegen sie selbst. Der Schlüssel des Verständnisses liegt in ihrer absurden Haltung, sich von ihrer eigentlichen dionysischen *performance* durch den Anspruch auf gefälligere, apollinische musikalische Formen distanzieren zu wollen. Über ein solch kindisch-inkongruentes Unterfangen der Angeberei kann man nur herzlich lachen. Als dionysische Chorantztruppe sind und bleiben sie ganz im Banne des Bakchos.

Das Lied thematisiert dadurch die für Satyrn typische Paradoxie sich überschneidender, konträrer Sphären. Sie fühlen sich beim Gesang und Tanz vom Begleitinstrument dominiert. Ihr Ehrgeiz ist es, Dionysos ganz für sich zu vereinnahmen. Die Flöte (*aulos*), zu deren Zerstörung man sich ermuntert, ist freilich das dionysische Instrument *par excellence*. In ihrem Verlangen auf die Führung wird der *aulos* gleich selbst in chorischer Aktion vorgestellt: er möge in untergeordneter Position ‚tanzen‘ (ὅσπερ χορεύετο 11)! Die folgende Zuweisung der Flöte auf den Bereich des ausschweifenden *komos* ist irreführend (13-15). Denn sie selbst bilden einen solchen Schwarmumzug berauschter junger Leute, die keine Grenzen kennen und überall die Normen des Anstands übertreten. Die Satyrn gehen in ihrer Gewaltanwendung natürlich zu weit. Die Energie entlädt sich in Hybris, also in Schlägen und aggressiven Ausfällen gegen die Flöte und ihren Spieler, obwohl sie einen solchen Übergriff gerade

³⁷ Vgl. VOELKE (Anm. 31) 118.

³⁸ Lediglich NAPOLITANO (Anm. 31) 128-129 und KAIMIO et al. (Anm. 29) 51-53 verstehen die deutlich deiktisch hervorgehobenen Begriffe ὄρουρος und χορεύματα (1) ähnlich allein auf die eigene *performance* bezogen. Allerdings gehen sie von ganz anderen Prämissen aus: Napolitano meint, dass der melische Chor zunächst etwas im neuen Stile aufgeführt habe und es dann kritisiere, Kaimio et al. legen sich hinsichtlich der Gattung nicht ganz fest und beziehen χορεύματα auf das Flötenspiel. Sie können sich freilich nicht mehr erklären, weshalb in einer dionysischen Aufführung das bakchische Instrument des *aulos* so heftig attackiert werden konnte, und vermuten eine spätere Versöhnung mit diesem (52-53).

der Flötenmusik vorwerfen. Dionysos kann jeder Zeit in Ares, Kampf und Gewalt, umschlagen, selbst wenn sich die Satyrn in witzig-grotesker Weise den Anschein gemäßigter apollinischer Harmonie geben wollen.³⁹ Auf der Grundlage des ihnen zugehörigen Bereichs des *komos* können zudem sexuelle Ausfälle gegen den als Phallos vorgestellten *aulos* assoziiert werden.⁴⁰ Man ruft sich selbst auf, dieses phallische ‚Bohrerorgan‘ zu schlagen und zu verbrennen, mit dem der Flötenspieler sie vermeintlich sexuell bedroht (16-20). Die Imperative im Singular sind Sprechakte. Im Moment der Aufforderung vollziehen die Choreuten, zumindest andeutungsweise in der Gestik, die Übergriffe.⁴¹

Dann präsentiert sich der Chor deiktisch in einer ruckartigen Bewegung von Hand und Bein (21), wobei man sich aggressive Aktionen des Verhauens und Tretens hinzudenken kann. Die visuelle, ‚triumphale‘ Darbietung wird durch die akustische ergänzt. Man wendet sich direkt an Dionysos, ruft ihn mit dem Namen *thriambodithyrambos* an (22), womit die Identität von Chorlied und Gott unterstrichen wird.⁴² Schließlich ist die Epiklese aus einem rituellen Schrei entstanden, die hier performativ im Ursprung aufgesucht wird. Dionysos wird als göttliche Macht des wilden Getöses beschworen, das dorische Chorlied der aktuellen *performance* zu hören. Im ekstatischen Kultschrei und in der Tanzbewegung offenbart sich die Gottheit, die damit gewissermaßen die Chorführung übernimmt und mit der Gruppe eine Einheit wird. Das laute Stampfen und der schrille Ruf zeigen die Epiphanie des Dionysos an.⁴³ Gleichzeitig können die Satyrn damit ihren Alleinanspruch auf *Bromios* bestätigen. Im *enthousiasmos* verschmelzen sie mit dem ‚Lärmer‘. Ihre Tänze sind Überschreitung und Normerfüllung zugleich, da Dionysos selbst diese Span-

³⁹ Zur Paradoxie in der Tragödie (Eur. *Phoen.* 784-800, *HF* 889-893) mit ähnlich arbeitender vordergründiger Kontrastierung vgl. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 154-157, 86-87 und *passim*.

⁴⁰ Jeffrey HENDERSON, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York/Oxford 1991, 243 verweist auf das Phallische des *aulos* und des Bohrers (τρύπανον 20), ebd. 142 Anm. 179; vgl. auch ἀλστρούπη Strattis 3, 3 K.-A.; zu δέμος (20) als männlichem Sexualorgan vgl. GARROD (Anm. 31) 135; SEAFORD, *Hyporchema* (Anm. 32) 84; HENDERSON, 115.18; vgl. dazu Eur. *Cyc.* 2 mit dem Kommentar von Richard A. S. SEAFORD, *Euripides. Cyclops*, edited with introduction and commentary, Oxford 1984 (with corrections 1988), 92 ad 2: zu θύρα (vgl. 13) als weiblichem Sexualorgan vgl. *Cyc.* 502 und HENDERSON, 137, 138, 199 (hier Anus); zu πᾶειν (16) als Ausdruck des Sexualverkehrs vgl. HENDERSON, 171.

⁴¹ Vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) 51-64 und Index s. v. ‚Sprechakt und -theorie‘.

⁴² Zu *Thriambos* oder *Dithyrambos* als Metonymie des Gottes vgl. Aisch. *TrGF* III F 355; fr. 1027d *PMG*; Eur. *Ba.* 526; Philodamos *Paian* 1 und BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 233; zum Zusammenhang des Namens mit dem Iambos und obszönen Verspottungsbräuchen vgl. Martin L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin/New York 1974, 23-24. Zur Namensdeutung und zum Zusammenhang mit *triumphus* vgl. Hendrik S. VERSNEL, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970, 16-38, 40-41, 52-53.

⁴³ Vgl. VERSNEL (Anm. 42) 26-38.

nung überwölbt. Das Attribut ihrer *choreia* bezieht sich auf die Herkunft der Satyrn (Hes. fr. 10a M.-W., 17-19), die wie Pratinas selbst aus dorischem Gebiet stammen. Ihr Stammvater Doros ist die Verkörperung der Dorer (Nonn. *Dion.* 14, 105-117). Zudem stellt Sparta die Stadt der chorischen Tradition schlechthin dar.⁴⁴ In der chorischen Selbstreferenz erinnert manches an das ganz in der chorischen Performanz aufgehende erste Jungfrauenlied Alkmans (fr. 1 Davies).⁴⁵ Die Peloponnes ist ferner der Ort, an dem frühe Satyr-Dithyramben entstehen, welche die Basis des Chorlieds der entwickelten Tragödie bilden. Bekanntlich sind die tragischen Chöre weiterhin im dorischen Dialekt komponiert. Spartaner sind für ihr kriegerisches Wesen berühmt und gewiss nicht zimperlich. Sie zeichnen sich durch eine entsprechend streng-aggressive dorische Tonart aus.⁴⁶ Man wehrt jegliche Dominanz durch ein Musikinstrument ab, um sich im eigentlichen chorischen Tun Dionysos, dem Gott der Ekstase, zu dessen Ehren man im Theater singt und tanzt, zur Schau zu stellen. Als Gott des Efeus, des Weins und des Chortanzes ist er ihre Inspirationsquelle: Seine Energie überträgt sich auf ihre körperliche Bewegung. Bakchos ist als verkörperte Kraft im Dithyrambos präsent, die Sprache ahmt im theatralen Kontext diesen Duktus nach – eine chorische Reaktualisierung des ‚wilden Ursprungs‘, um die Energie und Gewalt des sich bedroht fühlenden Chores auszudrücken. Da die eindringliche Musik der Flöte seine Autarkie gefährdet und ihn, obwohl sie ursprünglich als dienende Begleitung gedacht ist, ganz unterwerfen könnte, versucht der Trupp der Satyrn zwanghaft seine Vormachtstellung im reinen Lied-Tanz zu unterstreichen. Der Kampf wirkt in seiner Paradoxie grotesk. Man kann sich der dionysischen Macht der ekstatisierenden *aulos*-Töne nicht entziehen. Es stellt sich exakt die charakteristische Inkongruenz des komisch-absurden Kipp-Phänomens im ureigenen Terrain der *performance* ein.⁴⁷ Die infantil-naiven Satyrn, die immer nur tanzend und hopsend ganz bei Dionysos sein wollen, positionieren sich gegen das dionysische Instrument *par excellence*, das sie in diesem Stück vielleicht selbst erst entdeckt haben. Zahlreiche Vasenbilder zeigen dieses Motiv. In Wirklichkeit haben die Satyrn die Flöte gar nicht erfunden, sondern nur gefunden. Marsyas tut dies für sie, nachdem Athene, die eigentliche Erfinderin,

⁴⁴ Athen. 14, 632f-633a; vgl. Pratinas fr. 709 *PMG*: „der Spartaner, die Zikade wohlgebaut für den Chorgesang.“

⁴⁵ Vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) 45-54. Hier hat man ebenso lange Zeit an einen Gegen- oder Halbchor gedacht. Heute geht man eher vom Bezug auf das eigene Tun aus. Vgl. ebd. 50, Anm. 89.

⁴⁶ IERANÒ (Anm. 33) 224 denkt in diesem Zusammenhang hingegen an die Stille und Würde der feierlichen dorischen Harmonie, für die Sparta berühmt ist, und muss, um den vordergründigen Widerspruch aufzulösen, dass gerade Dionysos darauf hören sollte, auf seine These zurückgreifen, das Fragment stamme aus den *Dymainai*.

⁴⁷ Zum Kipp-Phänomen im Zusammenhang mit dem Lachen vgl. Wolfgang ISER, *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*, in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsg.), *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik 7), München 1976, 398-402.

das Instrument weggegeben hat, da es ihre göttlichen Züge entstellt hätte.⁴⁸ Die Satyrn wollen als Chortänzer die Vormacht, den *aulos* versucht man zu negieren, ihn wenigstens in die zweite Reihe zu stellen. Ihre Aufführung ist ein kindisches Buhlen um *Bromios*, dem man ganz allein gehören will. Sie selbst können den Anspruch auf Ausschließlichkeit nur durch ihr eigenes Singen und Tanzen ausdrücken. Absurderweise glauben sie, die Flöte und ihren Spieler bekämpfen zu müssen. Doch kann man sich ihrem dionysischen Ton nicht versagen. Der Chor der sophokleischen *Trachinierinnen* spricht davon, emporzuschweben und sich dem *aulos* nicht verweigern zu wollen (216-220), den er als „Tyranne meines Sinnes“ apostrophiert (217).⁴⁹ Es ist schlechterdings unmöglich, sich dem schrillen Klang zu entziehen. Man wird durch das Flötenspiel einfach in den Strudel des Tanzes mitgerissen. Nur tollpatschige Choreuten, eben kindische Satyrn, rennen dagegen an. Im Moment, wo sie gegen den *aulos* ankämpfen und seine Macht thematisieren, nimmt er schon von ihnen Besitz, was sich in den asyndetisch aneinandergereihten, hybrid-zusammengesetzten Wortungeheuern und den damit verbundenen auffällig gehäuften metrischen Auflösungen (18-19) anzeigt, die nur noch in den ersten Versen der Erregung, vor allem im emotionalen Ausruf an *Bromios* vorkommen (1-4). Während man den Gott für sich beansprucht, wird man tatsächlich von ihm enthusiastisch vereinnahmt. Ähnliches passiert mit dem *aulos*: Die verbalen Ausfälle gegen die Flöte drücken die Choreuten paradoxerweise in einer Diktion aus, die sowohl zur Flöte als auch zu ihrem chorischen Tun passt. Man kann den *aulos* nicht von der Performanz ausgrenzen, sondern er bedingt ihr wildes Treiben. Im *enthousiasmos* spuckt einerseits der im schnellen Wechsel intonierende Aulet wirklich den Speichel durch das Rohr, andererseits wird der Gesang lallend-krächzend laut und der Schritt des Tanzes geht im Sinne einer gegenstrebigen Harmonie gegen die Melodie an. Es stellt sich der Eindruck der totalen Ekstase, des rauschhaften Außer-sich-Seins, ein. Fuß und Arm wirft man ungeordnet durcheinander. Stammelnd stößt man nur noch den Schrei an *thriambodithyrambos* aus, in dessen Namen sich der Rhythmus des in diesen beiden Versen dominanten phallisch-aggressiven *iambos* verbirgt (22-23).⁵⁰ Der eindringliche Appell der Satyrn an die Gottheit, ihren „dorischen Chorgesang“ (Δωρίων χορείαν 23) anzuhören, endet bezeichnenderweise im sexuell hitzigen *ithyphallicus*, einem für Phalloslieder typischen Versmaß, das vom erigierten Glied seine Bezeichnung hat. Der angerufene Gott ist gleichermaßen der seine *choreia* ekstatisch untermalende *aulos*. Die Satyrn dienen ihm jetzt, wie sie ihm immer dienen (Eur. *Cyc.* 709).

Das von Athenaios (14, 617b-f) überlieferte Fragment vermittelt also wohl kaum die empörte persönliche Stimme des Dichters, der hier poetologische Aussagen gegen musikalische Tendenzen des Dithyrambos, sei es des alten

oder neuen, vornimmt, wie bereits Athenaios' Einführung insinuiert.⁵¹ Offenbar hat man sich dazu durch die zahlreichen Singularformen, hauptsächlich durch die Betonung des Possessivums ‚mein‘ am Anfang und Ende des Liedes verleiten lassen. Doch sprechen gerade Chöre von sich im kollektiven Singular. Spielend können sie zwischen der Anrede in der Einzahl und Mehrzahl wechseln.⁵² *Hyporchema* nennt es bereits Athenaios (617c), also ein eher tragisches Chorlied mit heftig bewegter Tanzbegleitung, wie es sich gerade für Satyrchöre eignet.⁵³ In anderen *hyporchemata* des Sophokles besitzen wir Chorlieder, in denen der Chor ganz auf seinen aktuellen Tanz verweist. Wir haben also deutlich eine rein theatrale Darbietung vor uns, keine dithyrambische oder anderweitige chorlyrische Dichtung, die sich gegen musikalische Tendenzen des Dithyrambos, sei es des älteren des 6. Jahrhunderts v. Chr.,⁵⁴ sei es des späteren jungattischen, wende.⁵⁵ Gerade die Erforschung der chorischen Selbstbezüglichkeit und der *deixis* macht die Verortung im Theater mehr als wahrscheinlich.⁵⁶

Die Befreiung von der Flöte ist ebenso wenig die metapoetische Auflehnung des Satyrspieldichters Pratinas gegen die erhabene Tragödie im Stile eines Phrynichos, wofür Max Pohlenz plädierte.⁵⁷ Vielmehr ist die Attacke hier also ein absurder Kampf gegen Dionysos und damit gegen sich selbst. Die Flöte bedeutet nicht botmäßige Begleitung, sondern die Chortänzer hören auf sie und Dionysos. Die komische Auflehnung ist eine typische Pose der Angeberei, aber von Anfang an zwecklos. Die versuchte Unterordnung des *aulos* un-

⁵¹ Athen. 14, 617b-c: „Als bezahlte Flötenspieler und Chortänzer die Orchestren dominierten, war Pratinas aus Phleius darüber empört, dass nicht mehr die Flötenspieler die Chöre, wie es alte Sitte war, sondern die Chöre mit ihrem Gesang die Flötenspieler begleiteten. Seine Verärgerung angesichts dieser Praxis bringt Pratinas mit diesem Hyporchema zum Ausdruck“ (übers. Johan Schloemann). Auf dieser Deutung beruhen dann häufig moderne Interpretationen, ungeachtet der Tatsache, dass vielleicht schon Athenaios die Stelle nicht mehr richtig verstand.

⁵² BIERL, *Chor* (Anm. 5) 120-121 mit Anm. 29 und Index s. v. ‚Ich‘/‚Wir‘.

⁵³ Tzetzes, *De tragica poesi*, 111-117, bes. 116 (bei Georg KAIBEL, *Comicorum Graecorum fragmenta*, I, Berlin 1899, 43-49, hier 46). Zum *hyporchema* vgl. Massimo DI MARCO, *Osservazioni sull'iporchema*, in: *Helikon* 13/14 (1973/74) 326-348.

⁵⁴ In diesem Falle denkt man meist an Lasos von Hermione; vgl. den Kompromiss von SEAFORD, *Hyporchema* (Anm. 32), der für unser Fragment einen Übergang von rein chorischen Aufführungen zu dramatischen postuliert und annimmt, Pratinas wende sich mit diesen Versen gegen dithyrambische Tendenzen im Satyrspiel. Zu Lasos vgl. G. Aurelio PRIVITERA, *Lasos di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965.

⁵⁵ Vgl. LLOYD-JONES (Anm. 31), der von zwei Figuren namens Pratinas ausgeht, dem frühen Satyrspieldichter und einem Vertreter des jungattischen Dithyrambos, und ZIMMERMANN (Anm. 31).

⁵⁶ D'ALESSIO (Anm. 31) zeigt in dem noch zu veröffentlichenden Vortrag, dass die statistische Häufigkeit der deiktischen Begriffe ὅδε und ἴδού für die Tragödie oder das Satyrspiel sprechen.

⁵⁷ POHLENZ (Anm. 31) 493-494 vertritt die Meinung, mit φρυγέου (16) werde auf Phrynichos angespielt.

⁴⁸ Vgl. *TrGF* II F 381.

⁴⁹ Vgl. BIERL, *Dionysos* (Anm. 4) 135-137.

⁵⁰ Zu solchen ‚iambischen‘ performances vgl. fr. 851 *PMG* und die Analyse bei BIERL, *Chor* (Anm. 5) 314-350.

ter den Chorgesang wird schon dadurch aufgehoben, dass die Flöte selbst „chorisch rasen solle“, und somit auch kausativ den Chortanz der Satyrn auslöst sowie bewirkt (11).⁵⁸ Musik, Lied und Tanz sind eine Einheit, eine Hierarchisierung und Trennung ist ein typisch satyrhaftes Unterfangen der Inkongruenz, des unpassenden Zusammenspiels absurder Faktoren. Das Lied geht wie viele *hyporchemata* und andere Tanzlieder, auch solche der Alten Komödie und des Satyrspiels, rein in der Selbstzweckhaftigkeit des chorischen Tuns auf. Wie in anderen rituellen chorischen Aufführungen werden damit die Dynamik und das Potential des Dionysos gepriesen und vermittelt, dem die Choreuten in ihrer Funktion als Bürger der Polis und in ihrer mythischen Rolle als Satyrn ganz und gar dienen.

Ähnliche Befunde in anderen Satyrspielfragmenten

Gefangennahme und Sklavendienst unter einem neuen Herrn oder einem Monster sind bekanntlich Schlüssel motive der Gattung. Kann Pratinas mit diesem *hyporchema* eventuell auf den Legitimationsdruck einer erst später auf angebliche Proteste hin institutionalisierten Gattung antworten, die noch bei der Einrichtung des Wettbewerbs an den Lenäen im Jahre 440 nicht berücksichtigt wurde?⁵⁹ Meines Erachtens ist der Zusammenhang noch viel grundsätzlicher, da er rituell begründet ist. Das Thema der Befreiung unterstreicht die zentrale Vorstellung der Entladung der chorisch-dionysischen Energie, was in den Aufgabenbereich des Dionysos *Lysios* fällt. Als Satyrn verkörpert man die rituelle Garantie dafür, dass das Drama mit Dionysos und spielerischem Chortanz zu tun hat. Die angebliche oder wirkliche Unterdrückung lässt die angestaute dionysische Lebenskraft umso deutlicher manifest werden. Der eigentliche Herr dieser infantilen Spieler ist Dionysos selbst, dem man sich absurderweise am liebsten entzöge. Wie bei Pratinas wollen die Satyrn auch in Aischylos' *Theoroi* oder *Isthmiastai* dem Bakchos-Dienst entfliehen, um sich der Kunst der Athletik zu widmen. Sie müssen ihre Masken abnehmen und sie als Weihbilder für Poseidon an die Wand seines Tempels in Korinth hängen. Aber selbst dann bleiben sie natürlich immer noch Satyrn. Dionysos verfolgt sie und appelliert an die Abtrünnigen mit den Worten: „schicklicher wäre es, aufs Tanzgeschäft zu blicken“ (*TrGF* III F 78a, col. I 33) als auf lächerliche Sportübungen. Silen entgegnet, dass er von Dionysos genug habe, der ihm „nur Tanzgedrehe“ vorschreibe.⁶⁰ Dionysos ist empört darüber, dass Silen sich ihm widersetzt und seine „Feier“, „Chorgesang“, „Choraufstel-

lung“ oder „Chorversammlung“ (F 78a, col. II 71) schmähe,⁶¹ wo doch „keiner von den Alten und auch nicht von den Jungen freiwillig diesen zweireihigen Chören fernbleibe“ (F 78c, col. II 37-38). In den neuen Sportübungen mit den Spielzeugen ernten die feigen Kerle nur Spott und führen dabei natürlich in unpassender Weise Tänze, unter anderem den „alten Schautanz“ (*παλαιῶν ... σκωπευμάτων*) (F 79), auf.

In all ihren neuen Tätigkeiten, sei es unter anderem als Schafhirten, Spurensucher, Hammerleute, Krieger, Athleten oder Netzfischer, wirken sie stets grotesk-unpassend und „von der Rolle“. Immer wieder werden sie dabei in ihr satyrhaftes Gehopse und Getanze zurückgefallen sein.

Betrachten wir zuletzt ein weiteres Beispiel für eine solche Autoreferenz auf das eigene chorische Tun. Erschreckt über die eigenartigen Klänge, die sie aus unterirdischen Gefilden hören, erklären die Satyrn in den sophokleischen *Ichneutai* über die potentielle Quelle: „Aber ich will schnell mit Lärm, der vom Boden kommt, und mit lauten Sprüngen und Stampfritten sicherstellen, dass er es hört, und auch wenn er noch so taub ist“ (*TrGF* IV F 314, 217-220). Das performative Futur weist auf den folgenden Tanz hin. Kyllene beschwert sich dann (221-242), dass sie, anstatt mit Nymphen im Hain den üblichen Bakchosdienst zu versehen und dionysisch zu rasen, nun schreien und wie verrückt tanzen.⁶² Für die Amme stellt diese chorische Performanz eine „Änderung der Mühen“ (*μετάστασις πόνων* 223) dar.⁶³ In Wahrheit fallen beim dionysischen Kollektiv idyllisches Treiben und manisch-ekstatischer Tanz zusammen. Ein Satyr kann nicht umhin, wild und ausgelassen auf der Bühne zu tanzen. Das ist der Kern seines auf das Es reduzierten Kind-Wesens. Jeder Versuch, sich von Dionysos zu emanzipieren, ist zum Scheitern verurteilt. Umgekehrt stellt es für die infantilen Wesen das größte Manko dar, wenn sie einmal von ihrem Herrn getrennt werden. Es bleibt festzuhalten: Das Satyrspiel befindet sich in einem spezifischen Spannungsverhältnis zwischen Trennung von und Wiedervereinigung mit Dionysos, zwischen Gefangennahme und lösender Befreiung.

⁶¹ Vgl. wiederum die Ergänzungen: *τὴν πανήγυριν ὅ' ὁμοῦ* Fraenkel; *καὶ χορεῖαν τὴν ἐμὴν* Kamerbeek; *τὴν τ' ἐμὴν πανήγυριν* Reinhardt (*χορόστασιν* maluit Lloyd-Jones); *καὶ χοροῦ κατὰστασιν* (vel ὁμήγουριν) Snell. Vgl. Bruno SNELL, *Aischylos' Isthmiastai*, in: *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, 164-175, hier 168: „Ich sehe nicht, wie das, wozu der Sprecher jemand versammelt, etwas anderes sein könnte als der Tanz des Chors.“

⁶² Vgl. F 314, 237 *ποδῶν λάκτισμα*.

⁶³ Zur chorischen Selbstreferenz von *πόννοι* auf das eigene mühevollen körperliche Tun im Tanz mit Verweis auf den dritten Pindarischen Dithyrambos (fr. 70c, 16 *πόννοι χορῶν*) und Eur. *Ba.* 65-68 (*θοᾶζω Βρομίη πόννον ἡδὺν κάματόν τ' εὐκάματον, βάκχιον εὐαζόμενα*) vgl. HENRICHs, *Why* (Anm. 23) 84.

⁵⁸ SCHLOEMANN (Anm. 31) 82 Anm. 9 deutet *χορεῖν* ebenfalls als kausativ und übersetzt „zum Tanz aufspielen“.

⁵⁹ Dies vermutet Rebecca Lämmle, die bei mir eine Dissertation zur rituellen Poetik des Satyrspiels in Basel verfasst, im persönlichen Gespräch.

⁶⁰ Ergänzung *χορῶν στροφέϊα* für V. 57 von Hans Joachim METTE, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959, 8-9 für die Lücke von 24 nicht lesbaren Zeilen nach V. 36 (nach F 78a, col. I) (Hinweis von Lämmle).

Chorische Selbstreferenz und dionysisches Spiel im *Kyklops* des Euripides

Im *Kyklops*, dem einzigen vollständig erhaltenen Satyrspiel, das ebenfalls voll von chorischen Selbstverweisen ist, geschieht ganz ähnliches. Obwohl Vater Silen im Prolog die neue Fronarbeit unter dem Ungeheuer Polyphem betont, können die Satyrn dabei von ihrem alten Dionysosdienst nicht lassen. Entsprechend ihrem inkongruenten Wesen tanzen sie selbst beim Weiden der Lämmer die für sie typische *sikinnis*. Mit ähnlich deiktischem Hinweis auf das chorische Spektakel wie im Eingang des Pratinas-Lieds drückt Silen die Verwunderung über den auftretenden Chor aus (Eur. *Cyc.* 37-40):

Was soll das? Stampft ihr die *sikinnis* jetzt wie damals, als ihr, dem Bakchos als Schildgenossen beigelegt, in Schwarmzügen zu dem Haus Althaias zogt und weibisch-lasziv euch zum Lied der großen Leiern wiegtet?⁶⁴

Die Satyrn ziehen natürlich tanzend ein und folgen damit auch der theatralen Notwendigkeit. Ihr Stampfen im *hic et nunc* wird mit dem Tanz im dionysischen Schwarm (*komos*) von einst in Verbindung gesetzt, in dem die Satyrn zusammen mit Bakchos unter Waffen nach Kalydon zogen, wo er sich in Althaias, die Gattin seines Gastfreundes Oineus, verliebte. Der Ritus der aktuellen *performance* vergegenwärtigt dabei das mythische Ereignis der Vergangenheit.⁶⁵ Ähnlich wie im *hyporchema* des Pratinas stehen der *komos*, kriegerrische und sexuelle Elemente sowie vor allem die Zusammenstellung von Paradoxien und chorische Selbstreferenz auch hier im Zentrum.

Im Einzugslied (*parodos*) geben die Satyrn eine typisch negative chorische Projektion, die dennoch als Selbstbezug zu ihrem eigenen Tanzen, Singen und Musizieren fungiert. Während auf der Weide vor der Höhle des Kyklopen der bakchische Tanz nicht vorhanden ist, wird dieser in der dionysischen *orchestra* bei der Äußerung der folgenden Verse gerade aufgeführt (Eur. *Cyc.* 63-72):

Hier weilet kein *Bromios*, hier gibt es keine Chöre und keine *thyrsos*-schwingenden Bakchen, kein Dröhnen der Pauken an plätschernden Quellen, keine perlenden Tropfen des Weines. Auch nicht in Nysa, im Kreise der Nymphen, lass den *Iakchos* ich, den *Iakchos* erschallen, an Aphrodite, die zu erjagen ich aufflog zusammen mit weißfüßigen Bakchen.

Der verneinte deiktische Bezug ist von der Warte der Aufführungssituation aus zweideutig, da der Chor im *hic et nunc* wirklich tanzt und Dionysos *Eleuthereus* dadurch als präsent vorgestellt wird. Selbst innerhalb der Handlung stellt die Aussage eine Ironie dar, weil Dionysos, der im *Kyklops* durchgehend mit seinem ihm geheiligten Trank gleichgesetzt ist, unmittelbar in der nächsten Szene *de facto* schon da ist, nämlich als Wein des Maron, selbst wenn ihn die Satyrn noch nicht kosten können. Im fiktiven Spielgeschehen mag es zwar vehement abgestritten werden, doch im Augenblick der Auffüh-

rung erschallen deutlich vernehmbar die Pauken (*tympana*). Die Choreuten lassen im athenischen Dionysostheater den rituellen Schrei ertönen, sie singen und führen wilde Bewegungen aus. Der zentrale Gott, zu dessen Verehrung das Spiel überhaupt stattfindet, stellt in der rituellen Selbstbezüglichkeit und durch die chorische Performanz eine Brücke zur inneren Fiktion her.⁶⁶

Zudem hat man noch gar nicht deutlich genug die paradoxe Konstellation der sich überschneidenden Identitäten erkannt. Die Satyrn weiden tanzend Vieh, das sie als tierische Mischwesen selbst darstellen. Der Chor beklagt sich schließlich selbst, dass er im „Mantel des Bocks“ (80) seinen Sklavendienst verrichtet (76-81). Es wird also in dieser Szene kaum eine wirkliche Herde auf der *orchestra* aufgetreten sein. Sondern ein Teil des Chores spielt das Tier, ein anderer gibt ihm die lenkenden Befehle. Gerade das Differenzieren in den männlichen Leitbock und die Masse der weiblichen milchstrotzenden Schafe, während doch die tierischen bocksähnlichen Satyrn mit Pferdeattributionen alle phallisch maskulin sind, wirkt besonders witzig. Der Verweis auf ihr lasziv-weibisches Körperverhalten (37-40) hat dies schon vorbereitet. Das Antreiben des hornbewehrten Leitbocks im Zwischenspiel (49-54), der intern nochmals den Chorführer widerspiegelt, ist besonders tänzerisch-mimetisch umgesetzt. Mit Sprechakten, also mit Worten vollzieht man die Körperbewegungen: „Weiche zurück, zurück, du Hornbewehrter! Du Wächter des Kyklopen, des Schäfers, der über die Fluren stapft!“ (52-54). Der Chorführer, der wie seine Begleitung als Bock (*τράγος tragos*) den ursprünglichen Zustand der *τραγῳδία* (*trag-odia*) verkörpert, wird von der Gruppe erniedrigt. Er tanzt in der *orchestra* als Wächter (*στασιωρὸς stasioros*) der chorischen Ordnung (*στάσις* – *κατάστασις stasis* – *katastasis*), steht nun aber im Dienst des anti-dionysischen Kyklops, der durch das erstmalige Einnehmen des Weines selbst zum dionysischen Akteur wird.

Die chorische Selbstreferenz zieht sich weiter über das Satyrspiel wie ein Schlüsselmotiv, da über den dionysischen Satyrchor und Chortanz die sonst in der Tragödie eher vermisste Verbindung zwischen Theater und rahmendem Dionysosritual gewährleistet wird. Plötzlich kommt Odysseus ins Geschehen und wundert sich, ob er in eine „*Bromios*-Stadt“ gekommen sei, da er die Satyrnschar sieht, die offensichtlich zugleich laut tanzt (99-100). Er fragt Vater Silen nach den Umständen, ob es am Ätna eine Stadt gäbe, da er nur in den Kategorien der Kultur denkt. Als Silen betont, dass Mauern und Türme fehlen und die Höhen menschenleer seien (115-116), kann sich Odysseus immer noch nicht vorstellen, dass hier nur „das Geschlecht wilder Tiere“ (117) existiere, die er ja in den Satyrn vor sich sieht. Odysseus fragt weiter und erfährt, dass es Kyklopen, aber weder Häuser noch politische Ordnung, erst recht keine Zivilisation in Form von Ackerbau und Weinbau gebe (118-123). Silen hebt dann hervor, dass die Kyklopen „ein Land ohne Chor“, also ohne Tanz und Spiel (124), bewohnen, obwohl die Erde doch permanent von den Satyrchören bestampft wird. Odysseus ist hungrig und bietet einen Tauschhandel

⁶⁴ Die Übersetzung ist hier wie im Folgenden weitgehend nach Dietrich Ebener gestaltet.

⁶⁵ Vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) 77-78.

⁶⁶ Vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) 78-79.

an, ein wenig Wein für die reichen Lebensmittel, Fleisch und Milchprodukte, des Riesen. Ein schöner Diener, der das Gut seines Herrn so verschachert! Der listige Odysseus weiß natürlich, wie schnell man Satyrn dazu gewinnen kann. Wein, der Inbegriff des Dionysos, fehlt nämlich wirklich auf der Insel. Der Gott wird, verkörpert im rauscherzeugenden Trank, zum Auslöser, Lenker und Regisseur seines Spiels. Über die Einführung des dionysischen Weins kommt es zur weiteren Lösung angestauter Triebenergie, zum Tanz und zur Befreiung von einem anomischen Monster. Zuletzt erreicht man damit in der dionysischen Feier den Zustand der Kultur.

Das Schlürfen des göttlichen Tropfens animiert den alten Silen (139-156) zur dionysischen Chorbewegung („Hoho, zu tanzen ruft mich Bakchos auf, ah, ah, ah!“ [156]) und lässt ihn in Wollust mit erigiertem Phallos an Sex, Tanz und Leidvergessenheit denken (163-172). Odysseus und der Chor unterhalten sich dann über Troia und Helena, über welche die Satyrn recht zotig herziehen und damit den Sexualdiskurs fortsetzen. Da kommt überraschend der Kyklop zurück und beschimpft seine Diener, die anstatt für ihn zu arbeiten einmal wieder nicht stillhalten können:

Halt an! Mach Platz! Was soll dies? Was soll die Faulheit? Was tanzt ihr bakchisch? Das hier ist nicht Dionysos, hier gibt es kein Beckenklirren und keinen Paukenschlag! (203-205).

Der Kyklop nimmt die eben zitierte Lagebeschreibung der Satyrn der *parodos* (63-72) auf und entlarvt sie als Irrtum. Die Satyrn sind weiterhin ganz in ihrem dionysischen Element des Tanzes. Das menschenfressende Ungeheuer verlangt nach seinem Frühstück und nach Milch. Die Satyrn betonen, alles stehe bereit, er soll sie nur verschonen und nicht mittrinken. Worauf der Kyklop antwortet: „Nein danke! Ihr würdet mir mitten im Magen rumspringen und mich vor lauter Tanzschritten umbringen“ (220-221).

Als der Kyklop die Eindringlinge entdeckt und um seine Vorräte fürchtet, versuchen die Satyrn ihre Schuld auf Odysseus abzuwälzen, indem sie behaupten, dieser wollte alles rauben. Der Beschuldigte kann die Situation aufklären und bittet um gastfreundliche Aufnahme, die Polyphem natürlich nicht gewährt. Nachdem das Monster, das an keinen anderen Gott als an den Reichtum und seinen Bauch glaubt (316, 335),⁶⁷ seine neue Beute bereits zu verspeisen begonnen hat, kommt der kluge Odysseus, der im Wein die Wirkkraft des Theatergottes und das Symbol der Zivilisation besitzt, auf den Gedanken, auch ihm einen Humpen anzubieten. Sein Plan beinhaltet, den Kyklopen ganz allein betrunken zu machen, ihn dann im Schlaf zu blenden, sich sowie die Satyrn zu retten und sie ihrem alten Herrn Dionysos zurückzuführen. Der einäugige Riese, so werden wir und die Satyrn aufgeklärt, hat schon längst vom Wein gekostet und grölt in der Höhle. Odysseus weiht also dazwischen die Satyrn in seine Intrige ein, da er Helfer benötigt. Schließlich besteht die Gefahr, dass Polyphem zu seinen Brüdern aufbrechen könnte, um mit ihnen gemeinsam einen ausschweifenden *komos* zu begehen (445-446). Völlig berauscht

kommt er schon lärmend als „musischer Künstler“, also komastisch tänzelnd und johlend heraus (488-491). Der Chor, der zunächst angeberisch seine aktive Unterstützung angeboten hat, kündigt nun an, „den Ungebildeten mit Komoihören zu bilden“ (492-493) und verspottet ihn dann mit anzüglichen *komos*-Motiven (495-502, 511-518). Odysseus überzeugt Kyklops, er solle in der Höhle allein feiern, um seinen Plan der Blendung realisieren zu können. Nach anfänglichem Widerstand („Ein Dummkopf, wer nicht nach dem Zechen den *komos* liebt!“ [537]) wird er weiter betrunken gemacht. Zuletzt scheint ihm der Himmel mit der Erde in Mischung tanzend dahinzustürmen, und er glaubt die Götter zu sehen (578-580). Danach bricht er zusammen. Als die prahlerischen Satyrn bei dem Blutvergießen mithelfen sollen, malen es sich diese lediglich mit übertriebenen Worten und heftigen Tanzbewegungen gedanklich aus, treiben zur Tat an und träumen dabei schon von der Rückkehr zu Dionysos (608-623). Odysseus ist über den Lärm empört, muss er doch fürchten, dass Polyphem nochmals erwacht. Als er sie erneut zum Beistand auffordert, führen sie als feige Ausreden unter anderem an, ihre sonst so tanzfreudigen Beine seien erlahmt und es hätte sie ihm Stehen ein Krampf gepackt (637-639). Sie könnten nur das Zauberlied des Orpheus ertönen lassen, das einem durch die magisch-ekstatisierende Wirkung des Rhythmus, der Melodie und des Tanzes allein den Brandpfahl ins Hirn treibt (646-648). Da Odysseus nicht auf ihr aktives Zutun rechnen kann, ermuntert er sie schließlich, doch wenigstens mit Zurufen seine Truppe anzufeuern, und mit dem orphisch-bakchischen Lied brennt und bohrt der Chor dann im übertragenen Sinne das Auge und den Verstand des Unmenschen mit aus.

Viele Einzelheiten erinnern an das *hyporchema* des Pratinas, vor allem die schnellen, unverbundenen Aufforderungen des Brennens und Schlagens sowie der Verweis auf das Bohren. Der ekstatische Chor dreht sich wie das ins Holz bzw. ins Auge eindringende Werkzeug. Im Pratinasfragment wurde auf den *aulos*, „der mit dem Bohrer in der Gestalt geformt ist“ verwiesen (20). Synästhetisch wirkt auch hier wieder die Flöte als Auslöser des kreisförmigen Chorgesangs. Und große Ähnlichkeiten mit der Situation bei Pratinas und im *Kyklops* weist das ebenfalls reine Tanzlied in Aristophanes' *Thesmophoriazuszen* auf, wo der Chor folgendes singt (985-988b):

Nun auf, hopheissa, dreht euch mit taktgerechtem Fuße! Drechsle (τόρνευε)⁶⁸ das ganze Lied! Du selbst aber sei unser Führer, efeutragender bakchischer Herr! Wir aber wollen dich in Schwarmzügen besingen, die den Chortanz lieben.

Die Klagen des Kyklopen über sein Leid kommentiert der Chor voller Sarkasmus wiederum in musikalisch-chorischen Begriffen: Sie seien „ein schöner *paian*“, also ein Siegestanzlied (664). Die Satyrn verspotten ihn, dass er im Rausch wohl in die Glut gestürzt sei (671) und der Wein eine gewaltige Macht inne habe (678). Odysseus und die Seinen sind also befreit, ebenso die Satyrn. Die Rettung und Lösung umspielen erneut das Thema der Eruption der bakchischen Energie im Tanze unter der Schirmherrschaft von Dionysos *Lysios*.

⁶⁷ Vgl. Eur. *Cyc.* 231, wo er sich selbst als Gott deklariert.

⁶⁸ Vgl. BIERL, *Chor* (Anm. 5) 143-144; vgl. auch Eur. *HF* 978.

Paradoxerweise konnte sie sich stets entladen. Das Spiel ist aus, und der Chor endet – wie es Odysseus, der Weinkulturbringer, bereits angekündigt hatte (434-436) – mit einem Verweis darauf, dass sie nun mit Odysseus heimfahren und dann für die Zukunft wieder Bakchios dienen werden (708-709). Im ganzen dionysischen Spiel taten sie doch durch Tanz und Gesang exakt dies. Nun schwenkt man also direkt aus dem fiktionalen Geschehen in das Hier und Jetzt der dionysischen Feierlichkeiten, in denen man ohne dramatische Einbettung ausschließlich Dionysos mit Tänzen verehrt, und in die ewige Welt des Mythos, wo die Satyrn zusammen mit Nymphen und Naiaden immer tanzend über die Berge stürmen⁶⁹ und ganz mit Dionysos vereint sind (620-621).

Satyr-Spiel. Das ludische Prinzip als generisches Gattungskonstituens auf der Inhaltsebene

Der Spielcharakter des im satyrhaften Vorstadium sowie im frühen Drama zentralen Chors überträgt sich folgerichtig auch auf die einfache unterentwickelte Handlung. Dieser Zug bleibt dann in der Alten Komödie und vorrangig im Satyrspiel dominant. Im *Kyklops* äußert sich das Ludische also über die zahlreichen chorischen Selbstbezüge hinaus ebenfalls auf der Ebene des Plots. Dieser bezieht sich bekanntlich auf die allbekannte Episode der *Kyklopeia* im neunten Gesang der homerischen *Odyssee* (9, 105-566).⁷⁰ Die Forschung hat in den letzten Jahren deutlich gezeigt, dass man das griechische Drama, die Tragödie, insbesondere freilich die Alte Komödie und das Satyrspiel, nicht mit den aristotelischen Kategorien eines naturalistisch-veristischen Theaters bewerten darf, das größten Wert auf die Geschlossenheit einer fiktionalen Handlung legt.⁷¹

Antike Dramen sind eher auf bekannten Mythen, Symbolen und Bildszenen basierende *performances*, deren Kern in der chorischen Untermauerung und Gestaltung liegt. Sogenannte Fiktionsbrüche stellen also keine Ausnahme dar, sondern eine offenere Spielpraxis ist gerade in archaischen, auf der Mündlichkeit der Kommunikation beruhenden Gesellschaften der unmarkierte Fall, das naturalistische Theater der markierte. Es ist daher weder besonders vorteilhaft, im Fall der beschriebenen metatheatralen Selbstreferenzen und ‚Spiel-im-Spiel-Situationen‘ von Brechtscher Verfremdung oder für den Bezug auf feste Mythen und Geschichten von Intertextualität im engeren Sinne zu sprechen. Die komische und satyrhafte Darbietung fußt in besonderem Maße auf einem parodischen *patchwork*-Verfahren. Gerade im Satyrspiel ist der heiter-inkongruente Verweis auf allbekannte Geschichten und Mythen die Quintes-

senz des lachhaften Effekts. Um das Spiel zu verstehen, sollte man vielleicht eher Anleihen bei den aktuellen Theater-, Medien- und Filmwissenschaften machen. In diesem Zusammenhang ist auch an rezeptionsorientierte Ansätze des *performance criticism* zu denken. Der Zuschauer muss für das Funktionieren des Witzes weder über Niederschriften verfügen noch Ausgangs- und Zieltext philologisch exakt vergleichen, sondern die ludische Darbietung gründet sich auf zentrale und eingängige Episoden der ‚einfachen Geschichte‘ kanonischen Inhalts,⁷² die jedermann selbstverständlich kennt. Das Spiel der Satyrn mit bedeutenden ‚Texten‘ hat man sich wohl vielmehr ähnlich einer modernen Slapstick-Komödie im Film, Fernsehen und auf der Bühne oder wie andere aktuelle *comedies* vorzustellen, in denen man auf einer simplen *story* ganz neuen Kontexts oft nur kurz in *catchwords* anzitierend und patchworkartig berühmte Texte, Märchen, Geschichten oder Filme in parodisch-heiterem Ton verarbeitet.

Das neue experimentierende Zusammenstellen einzelner Höhepunkte in einer für den neuen Plot inkongruenten Weise erzeugt die Komik. Die Akteure wissen voneinander von Anfang an zu viel,⁷³ alles wird ganz frei und absurd montiert. Interpreten, die sich unterbewusst das naturalistische Theater sowie kulturelle Diskurse der rationalen Moderne zum Modell nehmen, können die vielen Widersprüchlichkeiten und Brüche nur als infantile Ungeschicklichkeit, als Fehler und mangelnde Qualität erklären. Erst langsam beginnt man, das spezifische poetische Verfahren als generisches Prinzip zu verstehen. Die ludische Auseinandersetzung mit Formen der Hochkultur, vor allem mit den zentralen Geschichten und Mythen, ist nicht zur einseitigen, satirischen Abwertung dieser gedacht, sondern im verzerrenden Spiel gelingt es, sich auf andere Weise über die nämlichen Werte zu verständigen, die für die Ordnung und den Zusammenhalt der noch weitgehend traditionellen Gesellschaft zentral sind. Die dionysische Paradoxie der Auflösung der Ordnung bei gleichzeitiger Festigung kommt hier erneut zum Tragen. François Lissarragues bekanntes „Rezept“ „take one myth, add satyrs, observe the result“⁷⁴ könnte man wie folgt abwandeln: „Nimm, wie immer den dionysischen Chor der Satyrn, füge dann einen bekannten Mythos hinzu! Daraus ergeben sich zwangsläufig spielerische Möglichkeiten.“

Wie das inkongruente heitere Spiel im *Kyklops* funktioniert, kann ich nur noch andeuten: Satyrspieldichter sind darauf bedacht, Elemente von einer Ebene zur anderen zu transponieren, Motive im Ort und Zeitablauf der Geschichte zu verlagern, zu vertauschen und verdoppeln. Sie arbeiten mit Antizipationen, verzerren in das rein Dionysische der Ebene von Wein, Sex und Gesang und reichern alle involvierten Figuren mit dionysischen Zeichen an. Ferner konservieren sie auf absurd-unbegründete Weise wichtige Themen und

⁶⁹ Pratinas (6) (*TrGF* 14 F 3, 4); vgl. Eur. *Cyc.* 68-75, 430.

⁷⁰ Für die folgenden Ausführungen habe ich unter anderem von der Lektüre der unveröffentlichten Lizentiatsarbeit (Basel 2001) von Rebecca LÄMMLE, *Intertextualität in Euripides' Kyklops*, besonders aber aus Diskussionen mit ihr profitiert.

⁷¹ BIERL, *Chor* (Anm. 5) bes. Index s. v. ‚Mangel an narrativer Geschlossenheit‘ und ‚Naturalismus‘.

⁷² Zur ‚einfachen Geschichte‘ vgl. Uvo HÖLSCHER, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München ²1989, bes. 25-34.

⁷³ So eine These von LÄMMLE (Anm. 70).

⁷⁴ François LISSARRAGUE, *Why Satyrs are Good to Represent*, in: Winkler/Zeitlin (Anm. 9) 228-236, hier 236.

Strukturen, zitieren Schlüsselwörter in patchworkartiger *catchword*-Technik an und lassen die Satyrn tänzerisch-körperbetont agieren. Zudem nehmen sie vornehmlich die zentrale Metonymie Bakchos für Wein wörtlich, der somit selbst zum Agens wird. Schließlich verwenden sie feste Motive wie diejenigen der Kulturentstehung, Gefangenschaft und Befreiung als Plot einer neuen ‚einfachen Geschichte‘, welche die Potentialität der dionysischen Energie in einer zunächst Dionysos feindlich gesonnenen Umwelt *in statu nascendi et erumpendi*, also von der ersten Einführung bis zur endgültigen Lösung von den Fesseln behandelt.

Im Prolog des *Kyklops* (18) überträgt beispielsweise Papposilen das Motiv des Abdriftens der Schiffe am Kap Malea von der *Odyssee* auf die Schiffe der Satyrn, welche die tyrrenischen Piraten verfolgen, um Dionysos wieder habhaft zu werden. Dadurch wird man unversehens in die odysseische Geschichte geworfen. So überrascht es nicht, dass Odysseus dann bald auftaucht. Im Einzugslied des Chors ist mit der Nennung des Bocks (*Cyc.* 41 bzw. 49-54) unter anderem vielleicht auch der berühmte homerische Widder angedeutet, an dessen Bauch sich Odysseus klammert, um als letzter aus Polyphems Höhle zu fliehen (*Hom. Od.* 9, 431-461).⁷⁵ Der Kyklop kommt in dem Moment, als er in der Höhle zum ersten Mal Odysseus und die Seinen erblickt und sie als mögliche Räuber apostrophiert, auf das Schlüsselmotiv der homerischen Episode (9, 427) zu sprechen. Er betont sogleich, dass er die mit Weidenruten am Körper zusammengebundenen Lämmer sieht (*Cyc.* 224-225). Freilich ergibt sich daraus für diese Stelle nur ein absurder Sinn. Nie haben wir von Odysseus' Fluchtplan gehört. Patchworkartig wird einfach anzitiert. Ebenso unsinnig ist, dass Odysseus auf Silens Rat überhaupt in der Höhle rettenden Schutz sucht. Odysseus sagt selbst, es sei gewaltiger ‚nonsense‘, sich „ins Netz zu flüchten“ (195-196). Und natürlich wird er drinnen sofort gesehen. Die Kyklopengeschichte in der *Odyssee* lebt vom Motiv, die neue *performance* hält sich in unerfindlicher Weise an einen an dieser Stelle widersinnigen Anhaltspunkt. Für das dionysische Funktionieren der Handlung wird vor allem das Thema des mitgebrachten Maron-Weins zentral, das verdoppelt wird. Odysseus kann, obwohl er doch Gefangener des Polyphem ist, aus dramaturgischer Notwendigkeit – die Aktion spielt ja immer vor der Höhle –, schnell aus dem Felsengefängnis durch die Hintertür nach vorn treten, um dem Chor über Hinterszenisches im Innenraum zu berichten (375, 590). Es wäre Odysseus also selbst jetzt möglich, problemlos zu fliehen, wodurch sich ein abruptes Ende ergäbe. Doch die *Kyklopeia* Homers wie auch die dionysische Satyrgeschichte benötigen das Weinmotiv. Die List (476) ist hier eigentlich grotesk, doch um seine Intrige aus der *Odyssee* voll und ganz in die andere Gattung szenisch umzusetzen, muss er den Kyklopen ebenfalls betrunken machen. Der listenreiche Held bezeichnet seinen Einfall als göttlich (411), weil Dionysos als Gott hinter dem Wein auftaucht, der fast zum selbständigen Agens wird (156, 454, 519-529, 616, 678). Der Wein manifestiert sich als Dionysos, der an seinem Geg-

ner Rache verübt. Die berühmte Blendung mit dem glühenden Pfahl wird ebenfalls auf inkongruente Weise verändert. Anstatt wie die Gefährten des Odysseus direkt Hand anzulegen, weigern sich die Satyrn, sich aktiv daran zu beteiligen. In ihren begleitenden Liedern (608-623, 656-662) wird einerseits die Bluttat zum Ausdruck bakchischer Gewalt, andererseits erregen ihre Feigheit und ihre unmännlichen Tanzbewegungen zugleich Lachen. Die Schluss-Episode dient der obligatorischen Verspottung des Unholds. Sie geht damit ganz im Foppen des Blinden auf und verliert die heroischen Konnotationen und anderen dramaturgischen Funktionen der entsprechenden Passage in der *Odyssee*. Der Geblendete erinnert nebenbei an Oidipus, wobei freilich das ganze als Unfall im Rausch ins Niedere verzerrt wird. Die kurz eingeflochtene und vorher nur flüchtig vorbereitete *Outis*-Episode ist wieder nur albern-folgwidrig angedeutet und wird erneut eher zum Ausdruck des übermäßigen Weinkonsums und der komischen Verspottung. Das Niemand-Motiv kennt der Rezipient selbstverständlich aus der homerischen Trägersgeschichte (*Hom. Od.* 9, 355-370, 403-412, 672-675). Es ist vorher nur einmal (548-549) erwähnt. Bei der ersten Vorstellung bezeichnet sich Odysseus wahrheitsgetreu als jemand, der von der Insel Ithaka stammt und nach der Eroberung Troias hierher verschlagen wurde (277-279). Doch nun spielt Polyphem entsprechend der berühmten Pointe in der *Odyssee* einfach mit. Unversehens stößt er seine Klage aus, dass ‚Niemand‘ ihn geblendet habe, worauf der Chorführer erwidert, so sei er sehend. Und wie könne niemand ihn blenden? Der Kyklop merkt, dass er verhöhnt wird. Er fragt nach dem Schuldigen: „Wo ist Niemand?“ Der Chorführer antwortet natürlich, dass er nirgends existiere (672-675). Die völlige Desorientierung wird wiederum vom Chorführer spottend gegen den dummen Verblendeten nur als dionysischer Rauschzustand (678) gedeutet. Es folgt wie in der *Odyssee* in scherzhafter Verarbeitung der Situierung am Felsenhang die Preisgabe des Namens Odysseus. Kyklops ist darüber völlig überrascht: „Wie? Legtest Du Dir einen neuen Namen zu?“ Und Odysseus antwortet darauf banalisierend, es sei schließlich nur der Name, den ihm sein Vater gegeben habe, er habe doch schon immer Odysseus geheißen (690-692). Er betont dann den Beweggrund seiner heroischen Tat, nämlich Rache für seine von Polyphem verspeisten Gefährten zu nehmen, da er sonst den Nimbus als Troiazerstörer verlore (693-695). In Wirklichkeit wurden wir doch Zeuge, wie er hier vollkommen unsinnigerweise in die Ereignisse hineinstolperte. Der Kyklop, wenn auch blind, will abenteuerlich zum Steilufer durch die Hintertür, um dort nach dem bekannten Felsbrocken zu greifen und damit die abfahrenden Schiffe des Gegners zu treffen. Das Spiel mit Homer und der offen angesprochenen Theaterkonvention lässt den Kyklopen ins Innere abtreten, wo sich ein zweiter Ausgang befand und von wo aus Odysseus immer wieder nach außen treten konnte.

⁷⁵ Vgl. u. a. SEAFORD, *Cyclops* (Anm. 40) 109 ad 41-8.

Schluss und Zusammenfassung

Die Tragödie nahm im ‚Satyrhaften‘ und Chorischen ihren Anfang. Im institutionalisierten Satyrspiel wird die Tragödie wirklich zum Spiel. Dies beruht darauf, dass sich einerseits das Satyrspiel als tänzerische, stark vom Chor bestimmte Gattung ständig auf die eigene Aufführung bezieht und dass andererseits der auf einer allbekannten Sage oder Episode basierende simple Plot häufig mit dem feststehenden Chor der Satyrn in einen ludisch-widersinnigen Kontrast gerät. Als wildes bakchisches Gefolge sind sie ganz vom Es diktiert und gerieren sich wie Kinder. Konzeptionell an die Schwelle zum Erwachsensein zurückversetzt leben die Choreuten diesen Zustand des ‚Betwixt und Between‘ tatsächlich aus. Nur aktuelle rezeptionsorientierte Ansätze aus den nicht ausschließlich mit dem Textbezug arbeitenden Film-, Theater- und Medienwissenschaften sowie Einblicke in die Energie der dionysischen Religion, ihrer Riten, Mythen und inneren widersprüchlichen Logik, können das Ausmaß dieses körperlich-kreativen Spiels mit großen Mythen und Erzählungen wirklich erklären. Dynamisch-paradoxes Aufbereiten des immer gleichen Gedankenspektrums, das Wirbeln des Körpers im Tanz und das fröhlich-absurde Vermengen kultureller Zusammenhänge ergeben ein neues Gemisch experimenteller Sprengkraft, das wie der schäumende Wein ermöglicht, den Kosmos aller zivilisatorischen Diskurse aus der dionysischen Perspektive des Anderen munter-heiter in der Gemeinschaft des Theaters durchzuspielen.